

Chiquinha Gonzaga

e a música popular no Rio de Janeiro do final do século XIX

Cristina Magaldi

No final do século XIX, a seção de atrações teatrais nos jornais do Rio de Janeiro oferecia aos Cariocas um número grande de opções. Em abril de 1888, por exemplo, residentes da capital podiam escolher entre a “première” da zarzuela *La Gran Via*, de Chueca e Valverde no teatro Lucinda; a paródia em versão de revista, intitulada *O Boulevard da Imprensa*, por Oscar Pederneiras no teatro *Recreio Dramatico*; a tradução da comédia *Tricoche e Cacolet*, de Meihac e Halevy no teatro Santana; a revista *Notas Recolhidas*, de A. Cardoso de Menezes no teatro Sant’anna; ou um concerto de orchestra organizado por Arthur Napoleão, no Cassino Fluminense. Em julho do mesmo ano, cariocas que gostavam da música de concerto podiam ouvir Mendelssohn, Haydn, Mozart, e Beethoven num concerto regido por Cavalier Darbilly apresentado no teatro São Pedro de Alcântara. Em agosto, uma companhia italiana abria a temporada de ópera no teatro D. Pedro II apresentando várias óperas de Verdi e de outros mestres do bel canto italiano¹.

Esta proliferação de atrações teatrais e musicais traduziam o caráter nitidamente cosmopolita do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século. Gêneros e estilos musicais de várias partes do mundo chegavam à cidade em grandes números, e especialmente aqueles em voga em Paris. Os compositores brasileiros deste período que hoje são caracterizados como “populares” saíram dessa tradição urbana e eminentemente cosmopolita; suas obras refletem os gostos de uma classe média emergente que procurava um meio-termo entre a tradição operística e de concerto europeia, e as músicas das ruas da capital, particularmente aquela derivada da tradição afro-brasileira. No final do século, portanto, a linha divisória entre a música popular, música tradicional e música “erudita” ainda não estava totalmente delineada; a música “não erudita” era aquela que circulava em grandes números e por publicações baratas, arranjadas e simplificadas para atender um número grande de consumidores. Mas esta distinção não se aplicava claramente ao gênero ou estilo musical: um tango, uma valsa ou uma canção operística em italiano agradavam igualmente ao público carioca.

As danças em voga nos palcos do Rio de Janeiro neste período eram as mesmas danças de sucesso nos teatros parisienses, como a polca, o tango, e a habanera – as duas últimas chegavam à capital brasileira pelo circuito Espanha-Paris-Rio². Portanto, a popularidade do tango neste período não refletia necessariamente uma tendência para a nacionalização da música popular, mas refletia o gosto da burguesia carioca que acatava amplamente as modas musicais provenientes de Paris. Fora do teatro, estas danças entravam nas salas de visitas da burguesia através do piano, e lá subiam de status como música digna de admiração e respeito.

Nos palcos do Rio de Janeiro a música e dança europeias confluiu com estilizações locais da música negra que permeava as ruas da cidade. É importante ressaltar que o elemento negro dessa emergente música popular não era advindo das autênticas rodas de batuques e de capoeira Afro-brasileiros, mas de adaptações desta música para o palco, feitas para agradar uma burguesia predominantemente branca, cujo gosto musical era constantemente regido por ditames parisienses. Na realidade, a inclusão de danças de origem Afro-brasileira nos teatros cariocas refletia o momento político do país, a eminente abolição da escravatura, e um interesse particular

de artistas e intelectuais, que começavam a olhar para a cultura afro-brasileira com uma curiosidade quase científica. Ao aparecer no palcos cariocas e fazer furor com a população, danças “remexidas” como fandangos, fados, batuques, e jongs, eram na maioria das vezes apresentadas como *intermezzos* ou no final de peças teatrais como elemento cômico. Desta forma, contrastando com árias de ópera e canções líricas de cunho Europeu, o elemento negro era caracterizado como exótico e deviante da cultura europeia “civilizadora.”

A música popular que emergiu no final do século XIX, portanto, refletia a síntese das músicas apresentadas nos teatros da capital, e era o resultado das aspirações artísticas, intelectuais, e políticas da nova burguesia brasileira.

O início da carreira musical de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) serve como exemplo. Reconhecidamente uma das personalidades mais importantes da música brasileira no final do século XIX e começo do século XX, Chiquinha foi aluna do imigrante português Arthur Napoleão, um pianista virtuoso e prolífico compositor de peças de salão. Napoleão, que fez do Rio de Janeiro a sua moradia desde 1868, atuou também no comércio e publicação de música, e como organizador de concertos de música clássica na capital brasileira. A sua atuação nos meios musicais e artísticos cariocas era reconhecida não somente nas altas rodas sociais, mas também pelo imperador, que lhe concedeu a Ordem da Rosa. Chiquinha iniciou sua carreira seguindo as pegadas de seu professor; ela atuou como pianista em salões e escreveu um grande número de composições para piano no estilo europeu que eram tocadas em reuniões sociais e familiares das classes média e alta Carioca. Napoleão se engarregou da publicação e distribuição das primeiras composições de Chiquinha, como as valsas para piano *Plangente* e *Desalento*, que apareceram numa coleção de danças para piano, *Alegria dos Salões*, ao lado de peças de Strauss, do Italiano Luigi Arditi, e dos franceses Henri Hertz e Joseph Ascher.

Ao mesmo tempo que Chiquinha Gonzaga publicava valsas, ela também se ocupava escrevendo peças para o teatro, como tangos e habaneras no estilo das danças trazidas ao Rio de Janeiro por companhia espanholas de zarzuela (e com sucesso em Paris). Mesmo assim, seus tangos *Seducitor* e *Sospiro*, publicados por Arthur Napoleão na década de 1880, apareceram em coleções para piano ao lado de peças

extraídas da ópera *Carmem* e de uma versão estilizada da *zamacueca* chilena escrita pelo violinista cubano José White.

Em 1885, Chiquinha Gonzaga escreveu a música para a opereta *A Corte na Roça*, com texto de Palhares Ribeiro. A peça foi apresentada no teatro Príncipe Imperial como “opereta em 1 ato de costumes brasileiros”. A ação da opereta se passava na “fazenda das Cebolas, em Queimados” e tinha a participação de “roceiras e roceiros”. Para a opereta Chiquinha escreveu umas “composições o cunho característico da música de estilo brasileiro” anunciava o crítico do *Jornal do Commercio*³. Mas o seu lundú e cateretê final, “apimentados” como o descreveu o anúncio do jornal, servira para caracterizar o “roceiro” – aquele que vivia fora da zona urbana – e não a música dos cariocas cosmopolitas. Para estes, cantou-se no intervalo árias de ópera italiana e canções francesas, bem urbanas e cosmopolitas.

Um ano mais tarde Chiquinha Gonzaga atingiu o seu maior sucesso quando compôs algumas peças para a revista *A Mulher-Homem*, escrita por Valentim de Magalhães e Filinto de Almeida e posto em cena “com todo luxo” em janeiro de 1885 no teatro Sant’anna⁴. A revista baseava-se num escândalo que se passou em 1885, quando um homem vestido de mulher tentou conseguir emprego de doméstica. Em volta deste evento principal, *A Mulher-Homem* também comentava, parodiava, e satirizava eventos políticos recentes, principalmente a lei dos sexagenários que emancipava escravos com mais de sessenta anos. Mas apesar da revista ter como fio condutor um texto totalmente localizado, os seus 32 números de música incluíam um coquetel de árias e abertura de óperas, como a abertura da ópera *La Gioconda* de A. Ponchielli e a marcha da ópera *Le Prophète* de Meyerbeer⁵. No final da peça aparecia o número cômico: um jongo escrito por Henrique de Magalhães intitulado “Jongo dos pretos sexagenários”. Como era de costume, cariocas ouviam estes números “apimentados” como peça de fechamento, que alegravam e divertiam uma platéia predominantemente burguesa. O elemento afro-brasileiro era desta forma distanciado da



realidade, visto como interessante com tanto que fosse exótico.

Dois meses depois da abertura d’*A Mulher Homem*, um novo número final foi adicionado à revista, intitulado “Um maxixe na Cidade-Nova.” Para este quadro final, Chiquinha Gonzaga e Henrique de Magalhães escreveram música para caracterizar a zona pobre da cidade, especificamente a parte chamada cidade nova, onde um maxixe era um evento dançante da classe baixa com a participação de negros, mulatos, e imigrantes portugueses. Na revista, o maxixe incluía danças como “fados e jongs de

negros.” Um crítico local descreveu as novas peças como “composições que têm um toque especial...que pode ser visto nos seus requiebrs rítmicos.” O crítico conclui ressaltando que “talvez haja um elemento lascivo nestas danças, mas não se pode negar a graça e o encanto que vêm naturalmente do nosso caráter e do nosso povo⁶.” Embora o maxixe tenha sido apresentado ao público como cena final, com o objetivo específico de fazer a população rir e se exaltar, talvez tenha sido esta aceitação do crítico local um primeiro indicativo de que o elemento afro-brasileiro, e não as árias e canções europeias, podia caracterizar uma suposta “brasilidade” na música popular.

NOTAS

¹Todas estas atrações foram anunciadas no *Jornal do Commercio*, de abril a agosto de 1888.

²Paulo Roberto Peloso Augusto, “Os Tangos Urbanos no Rio de Janeiro: 1870-1920, Uma Análise Histórica e Musical,” *Revista Música* 8/1-2 (maio/nov, 1997): 106.

³*Jornal do Commercio*, 23 de Janeiro de 1885.

⁴*Jornal do Commercio*, 16 de fevereiro de 1886.

⁵A denominação dos números de música aparece no *Jornal do Commercio*, de 13 de janeiro de 1886.

⁶*Jornal do Commercio*, 15 de fevereiro de 1886.

Cristina Magaldi é professora de história de música na Towson University, Universidade Estadual de Maryland, EUA.